

Voix et images du pays

voix et images
du pays

Notes sur *le Roi ivre*

Renald Bérubé

Volume 3, numéro 1, 1970

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/019191ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/019191ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-921X (imprimé)

1918-5499 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cette note

Bérubé, R. (1970). Notes sur *le Roi ivre*. *Voix et images du pays*, 3(1), 249–253.
<https://doi.org/10.7202/019191ar>

Notes sur le **Roi ivre**

Tais-toi ! la conscience est une invention de
l'envie des autres ! Je n'en ai que faire !

(*Le Roi ivre*, p. 268)

Publier aujourd'hui, plus de dix ans après sa création, *le Roi ivre* de Jacques Languirand, c'est, bien sûr, s'accorder le plaisir de combler un vide et de répondre à un besoin : au moment où la dramaturgie québécoise, plus autonome et mieux incarnée dans les réalités d'ici, suscite un intérêt nouveau et souvent même passionné (je pense aux discussions suscitées par *les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay et à certaine aventure qu'a connue, en cours de représentations, *Double Jeu* de Françoise Loranger), il est important que cette pièce de Languirand tout à la fois cynique et pleine de fantaisie, soit connue et disponible en librairie. Mais c'est aussi se donner l'occasion d'effectuer un retour en arrière et de jeter un rapide coup d'œil sur la situation de la dramaturgie québécoise vers la fin des années 50.

Languirand était alors un tout jeune auteur qui s'était fait connaître en 1956 à l'occasion du Festival d'Art dramatique ; *les Insolites* avait créé une forte impression et remporté plusieurs prix. Trois ans auparavant, à ce même Festival, un autre jeune auteur avait fait des débuts fort remarquables : Marcel Dubé, avec *Zone*, avait raflé presque tous les honneurs. La dramaturgie québécoise, semblait-il, ne s'était jamais si bien portée ; d'autant plus que Gratien Gélinas, depuis les succès de *Tit-Coq* (1948) et malgré un silence qui durera jusqu'à la création de *Bousille et les Justes* (1959), continuait toujours à faire figure de chef de file et à prôner la nécessité d'une dramaturgie autochtone. Quand il ouvre les portes de la Comédie canadienne en 1958, c'est dans le but de favoriser la représentation de pièces écrites par des auteurs d'ici ; il tiendra promesse en présentant au public, dès cette année-là, *Un simple soldat* de Marcel Dubé. Tout cela constituait un ensemble de facteurs encourageants qui autorisaient de nouveaux espoirs ; c'est vers la fin de ces années 50

que les pouvoirs publics — ceux de Montréal, de Québec et d'Ottawa — rompent avec une longue tradition d'indifférence et commencent à distribuer des subventions aux troupes et aux dramaturges.

Le Roi ivre dans tout cela ? Après le succès des *Insolites* au Festival, Languirand avait décidé de continuer l'aventure ; il s'installe donc à l'Anjou où sa pièce sera jouée pendant plus d'un mois. À l'automne de 1956, il fonde le Théâtre de Dix Heures qui donnait ses représentations dans une petite salle de 150 places environ, située sur la rue Saint-Urbain au coin de Saint-Laurent ; le Théâtre de Dix Heures vivra pendant une saison. Et c'est pendant cette saison 1956-1957 que Languirand donne *le Roi ivre*, farce en deux tableaux. À souligner aussi, entre autres spectacles présentés au Théâtre de Dix Heures, *En attendant Godot*, de Beckett, et *les Bonnes* de Genet.

Mentionner le nom de Beckett dans un texte sur Languirand, c'est aussitôt faire surgir la question des influences qui s'est posée dès la création des *Insolites* ; par la suite, chaque nouvelle pièce de Languirand sera l'occasion d'un rappel de noms d'auteurs étrangers. Tour à tour, ceux de Beckett, d'Ionesco, d'Adamov, de Ghelderode, de Jules Renard, d'Alphonse Allais, pour ne mentionner que les principaux, ont été évoqués. Sans doute la construction toute classique de *En attendant Godot* a-t-elle pu influencer celle des *Grands Départs* ; sans doute le goût de la dislocation du langage, cher à Ionesco, a-t-il pu marquer certains passages de l'œuvre de Languirand ; l'esprit caustique de Jules Renard, également, n'est pas sans avoir laissé des traces. D'ailleurs Languirand, dans *le Dictionnaire insolite* ⁽¹⁾ et dans divers autres textes, aime bien citer des « mots » de ces auteurs. Dans la mesure où Languirand fut l'un des premiers ici à parodier le théâtre traditionnel et à accorder une importance très grande au langage et à la forme, il était inévitable qu'on le rattache immédiatement à ceux qui, ailleurs, avaient les mêmes préoccupations ; il était peut-être normal aussi, avec ce penchant à l'autodestruction qui est le nôtre, qu'on tente de minimiser son originalité propre. Mais il s'est passé bien des choses au Québec depuis 1956, autant sur le plan politique que sur le plan théâtral ; aussi cette opinion de Guy Beaulne semble-t-elle aujourd'hui juste : « On a reproché à l'auteur, au moment de la création [des *Insolites*], une parenté littéraire trop servile avec l'avant-garde parisienne. On se rend compte,

(1) Les Éditions du Jour, Montréal, 1962. À l'article « Plagiat », Languirand cite le « mot » d'Ionesco : « J'imité le mois de février. »

avec le recul des ans, que cette critique était injuste. Si Languirand a été vivement impressionné par Ionesco, cela saute aux yeux, sa pièce est originale d'écriture, d'invention et de composition ⁽²⁾. » Cette remarque vaut non seulement pour *les Insolites*, mais pour l'ensemble de l'œuvre de Languirand ; et c'est *le Roi ivre*, pièce d'un auteur québécois, que nous voudrions analyser.

* * *

Lorsque le rideau s'ouvre sur *le Roi ivre*, « le roi avachi sur son trône observe d'un œil désabusé son bouffon qui fait le chien au milieu du plateau » (p. 255) ; à la fin de la pièce, le bouffon, s'adressant au roi qui vient de mourir, proclame : « En ce jour de colère et de justice, tu meurs comme un chien galeux ! » (p. 278) Et le bouffon de pousser du pied le corps du roi, vengeant ainsi le coup de pied que lui avait servi le roi au début de la pièce. La fin de la pièce répète le début de celle-ci, mais les rôles sont inversés ; le maître finit par être écrasé, et le faible devient maître de la situation. À la fin des *Grands Départs*, pièce créée la même année que *le Roi ivre*, seul le grand père, pourtant paralytique, réussira à s'évader de l'enfer familial. Les plus démunis ne sont pas toujours ceux que l'on croit. Cœur-de-fer, maître dans l'art d'avilir (« Je suis flatté, majesté » (p. 260)), doit répondre le garde au roi qui vient de lui apprendre qu'il est laid) et de gouverner contre la volonté du peuple ; Cœur-de-fer, dont la seule préoccupation semble de vaincre l'ennui, est finalement vaincu par celui qui pense la nuit (p. 263). Il y a là des données sur lesquelles il faut s'arrêter.

Si l'ennui ronge Cœur-de-fer, celui-ci ne doit peut-être s'en prendre qu'à lui-même, qu'à la fonction royale qui est sienne ; grand amateur de sensations fortes, il règne en maître absolu et incontesté sur son peuple. Et qui plus est, les choses sont devenues telles sans que Cœur-de-fer ait à combattre, ce qui le décoit beaucoup : « ... ont accepté ma fêrule avec patience et résignation ; ils m'ont enlevé du coup la nécessité de la conquête et les joies qu'elle entraîne toujours par ses massacres et ses sacrilèges. » (p. 255). Cœur-de-fer n'est guère plus chanceux avec son épouse qui lui est toute soumise et qui manque de ces grands élans passionnés qui la rendraient intéressante (p. 266) ; Cœur-de-fer règne donc sur une multitude de « rats malheureux » (p. 257) qui n'ont pas le courage de se révolter — le garde n'ose s'en prendre au roi

(2) Dans *Livres et auteurs canadiens 1962*, p. 36.

qui pourtant le provoque brutalement (p. 262). Cœur-de-fer est le roi ; il y a lui et les autres (p. 262), et personne n'ose aller à l'encontre de ses décisions, si aberrantes soient-elles. Il faudra que Cœur-de-fer s'en prenne à la religion et condamne l'envoyé du Pape à être crucifié pour que le peuple réagisse ; et encore cette réaction sera-t-elle toute passive. Passive, mais suffisante quand même pour entraîner la mort du roi ; c'est dire assez que la puissance de Cœur-de-fer n'était pas aussi grande qu'on pouvait le croire, et qu'elle reposait avant tout sur la résignation et la faiblesse de son peuple. Dans ce « moyen âge de carton-pâte » (p. 254) le roi tient son pouvoir de Dieu, et le peuple, dès lors, n'a rien à dire — jusqu'à ce que le roi s'attaque à Dieu lui-même. Cœur-de-fer n'est pas l'incarnation de la puissance féroce ; après quelques exécutions d'innocents, il rentre dans le rang des personnages à la vie ratée où son destin rejoint alors celui de la plupart des autres créatures de Languirand. Et lorsque Cœur-de-fer parle de la vénération que le peuple aurait pour le garde si celui-ci osait le tuer (p. 261), on ne peut s'empêcher de croire que l'amitié de son peuple lui fait parfois défaut. Il aurait besoin de l'amitié de son peuple comme il a besoin de la présence de Boutade pour être distrait de son ennui et de sa peur.

Tout au long du *Roi ivre*, les intentions parodiques de Languirand sont évidentes ; tour à tour, Cœur-de-fer se comporte tel Néron, Henri VIII, Ponce-Pilate ou Jésus. Boutade, lui, semble avoir opté pour la tactique de Lorenzo de Médicis : jouer le jeu du roi pour mieux avoir sa tête. En définitive, l'essentiel du *Roi Ivre*, sur le plan de la signification, est là, dans cette volonté de puissance, dans cette lutte pour la domination, dans ce jeu du pouvoir. « Ce peuple terne était né pour un roi sans orgueil, sans volonté de puissance, pour un roi délicat de l'estomac alors que je suis hautement superbe et dévoré d'une ambition gloutonne ! » (p. 256). Les intentions parodiques de Languirand, c'est d'abord sur une situation politique qu'elles s'exercent ; sur une situation politique qui, par-delà l'affabulation, fait irrésistiblement songer au moyen âge qui était celui du Québec à l'époque de la création du *Roi ivre*, ne serait-ce que par cet invraisemblable mélange du cynisme et du dédain, ou du religieux et du politique. Et qui finit par l'emporter dans cet affrontement entre le roi et son peuple ? Bien sûr, je l'ai dit plus haut, Cœur-de-fer est vaincu par Boutade, par le chien apeuré devenu chat agressif qui incarne les craintes nocturnes du roi, par celui-là même qui pense beaucoup la nuit ; mais le roi est aussi vaincu par l'inertie du peuple, de ce peuple « terne » (p. 256) fait à l'image du moine

studieux au teint vert (p. 259) dont il ne peut tolérer la crucifixion un vendredi saint, à trois heures de l'après-midi. Le peuple se débarrasse du tyran qui le fait vivre dans la crainte et dans l'avilissement. Mais pour en arriver à quoi ? À la vie terne vécue dans la sécurité ? Car, sous un autre angle, Cœur-de-fer marquait peut-être le désir tout à la fois exacerbé et gauche d'un homme de sortir des sentiers battus pour en arriver à la maîtrise de son destin ; mais son peuple était né « pour un roi délicat de l'estomac » (p. 256), ce qui fera de Cœur-de-fer une victime de l'apathie et de l'inertie des autres.

Fallait-il condamner Cœur-de-fer à cause de la démesure de ses actions ? À cause de sa tyrannie et de ses abus de pouvoir ? Vaudrait-il mieux condamner le peuple peureux qui n'a pas su le suivre et l'a conduit aux exagérations de l'amertume ? C'est dans ce dilemme irrésolu et dans le langage parodique qui l'exprime que *le Roi ivre* trouve toute sa signification.

RENALD BÉRUBÉ,
Université du Québec
à Montréal.